演劇本質論の整理

岸田國士

一、弁明

本誌（新潮）八月号に発表された岩田豊雄氏の文章「演劇本質論の検討」を読んで、僕はいろいろのことを感じた。僕自身に関することが、寧ろ厚意的に書かれてゐるものを、穏健妥当などと云つたらそれこそ可笑しなことになるが、率直に云つて、僕は、演劇的同志たる岩田氏のこの一文に対し、敢て弁明を加へたい慾望を禁じ得ないのである。

それは第一に、明確に名を指してはゐないが、僕の十年来反覆主張する「演劇論」的傾向を指して、同氏

自ら、「謂ふところの言葉派」と称し、これに対立する一派を、「動作派」と呼んでゐることだ。そして、その「言葉派」たるや、演劇に於ける「言葉の絶対性」を信じ、動作の劣性を主張し、舞台に於ける一切のスペクタクル的効果を拒否するものと断じてゐる。少くとも僕は、そんな無謀な言説を弄した覚えはない。

なほまた、同氏は、その文章中、何人かが、ヴィユウ・コロンビエ座のジャック・コポオを、所謂、文学派、言葉派、小劇場派の驍将の如く伝へ、彼が動作に冷淡だつたとか、舞台の視覚的側面を無視したとかいふ「嗤ふべき推測」を下した如く推測してゐることだ。

僕以外にそんなことをしたものがあれば別だが、これだけでは、所謂「言葉派」の主唱者が、それをやつたかの如く受け取られてもしかたがない。

ここで、はつきり云つておくが、僕は、自分の「演劇論」が、さういふ風に、誤つて理解されてゐたら、非常に残念に思ふ。僕は、未だ嘗て、「演劇の本質は言葉に在り」と云つた覚えもなく、「演劇の視覚的意義」を否認した覚えもない。

なるほど、僕は、十年以前に、戯曲論として、「対話させる術」の重要性——しかも、これは作家の修業課程として小学校であることを明記した——を説き、俳

優論としては、最も基礎的な「物言ふ術」の修得を絶対必要とすることを唱へたが、その頃から、世間の一部は、僕を、「言葉至上主義者」と見做すに至り、「言葉、言葉、言葉」といふ標題の本を出すに至つて、いよいよ、動かすべからざる証拠を示したやうになつたが、この標題の意味は、焉ぞ知らん、ハムレットの懐疑的な白(せりふ)なのである。

余談はおいて、僕の主張する演劇に於ける「言葉の重要性」とは、本質論的に、「動作」の劣性をひき出し得るものでなく、日本現代の演劇と、その革新運動の諸相を通じて、最も、根本的にして、しかも全然等閑

に附せられてゐる側面を、単に戯曲作家の側からのみでなく、俳優、並びに演出家の立場からも、強調し、その研究と訓練に向つて、新劇の努力を集中せしめるための一つの「提議」なのである。

演劇の本質を論ずるに当り、「言葉」が主か「動作」が主かといふ問題は、岩田氏の云ふ如く、「果てしなき論議」だとは、僕は思はぬ。「動作」が主なる演劇もあり、「言葉」が主なる演劇もあり得ると考へるのが普通であらう。また、「言葉」が心理的で、「動作」が感覚的だといふやうなことも、僕は考へてゐない。なほ、「言葉」のうちに動作を含み、「動作」のうちに言葉を

含む場合が屡々あることも知つてゐる。それ故、僕は、演劇の本質を定義する文句の中に「聴官と視官に愬へるイメエジ」といふ言葉を常に用ひてゐる。

ただ、僕が、日本の現状に即した「言葉重視論」を唱へると、一方では、――いや、それは、小劇場主義者の論議であつて、大劇場を目指す演劇は、よろしく、「動作」を主とすべし――といふ説をなす人々がある。

僕は、この説を、一応、尤もだと考へる。但し、「動作」を主とするとは、抑もどういふことを云ふのか、その点で、僕は多大の懸念をもつてゐる。僕の「言葉重視論」は、最初にも述べた通り、「言葉を主とする演

劇」を尊重せよといふのではない。「言葉」が主でも、「動作」が主でも、その何れの中にも含まれる「言語的表現」を、その正確さ、その錬磨の程度に於て、従来のレベルからずつと引上げなくてはならぬといふ意味である。それが従来の旧劇でも新派でもない、真の意味に於ける現代劇樹立の要諦であるといふ意味である。「動作の訓練」も必要であるが、それは、先づ「言葉の訓練」が、基礎的課程を終つてからでよろしい。近代演劇に於ける「動作」の殆んどすべては、「言葉」の感覚から遊離しては、何等適切な効果を生み得ないのである。それが順序である。この順序を間違へてゐた

のが、今日までの新劇であつて、現在、新劇の行詰りを来たした最大原因である。

従来の新劇は、その出発点に於て、華々しい意図を示したに拘らず、その意図を実現するための手段を欠いてゐた。俳優は概して、台詞を諳誦するのが関の山であり、演出家は舞台の「動き」、即ち、「動作的要素」にその技術的工夫を凝らし、脚本は屢々、「語られる言葉」としての魅力を無視してゐた。

かういふ批判は、結局、認識如何、標準如何の問題で、或は、「そんなことはない」といふ説を、論理的に屈服させることはできぬかもしれぬが、それは、実際

的方面で証拠を見てもらふより外はない。

日本の新劇も、いつまでも研究劇で安心してゐるわけには行かぬから、大に大劇場進出をやつて貰ひたいが、若し、「動作を主とする演劇」が、大劇場向きだと単純に云つてしまへるなら、今日までの新劇は、当然、大劇場向きの修練を積んでゐる筈である。

が、また、今日までの新劇を、文学的であると云ひ、実写的技術以外に能がないなどと云ふ人々があるが、僕のみるところ、文学的であつたのはある種の戯曲だけで、演出家も、俳優も、凡そ非文学的であつたと信じてゐる。しかも、厳密な意味で、演劇的であつたと

は猶更云へないのだ。そして、写実的技術に至つては、わが新劇は、遂にその入口にも達し得なかつたことを注意すべきである。

今日の新劇の悩みも亦、茲にあるのである。戯曲のジャンルが、新劇当事者の頭に明瞭に区劃されてゐないといふ点で、僕は、常に失望に似た気持を味はされてゐる。岩田氏は、恐らく、僕と、この点で意見を同じくする人であると思ふが、その所説中、「言葉派」と「動作派」の対立を、「文学性」と「演劇性」の対立と解し、僕が、従来「言葉」の中にさへ含まれる「演劇性」を強調した事実に触れず、「文学性と演劇性」の調

和といふよりも、寧ろ、「文学性と演劇性」の本質的一致を説く僕の「純粋演劇論」に一瞥の労をも与へてくれなかつたことは、当然、僕の主張を中途半端な、又は片手落ちなものと誤認させる懼れがあると思ふ。

「動作派――即ち欧羅巴の偉大なる演劇思想家の大多数」といひ、彼等が所請「文学性を排除し、所謂演劇性を昂揚」したと見るのはよろしいし、また、それらの主張が、「文学性のあまりなる蔑視によつて、完全に行詰りを示した」と断ずる正当な批判は、わが新劇界に、もつと深く行渡らねばならぬと思ふが、西洋演劇に於ける「言葉の効果」が、個々の演劇的流派を超越

して、一個の伝統的基礎観念、又は、常識的根本技術に関してゐることを前提としなければならぬと思ふ。

それゆゑにこそ、「言葉の氾濫」がある時代の欧羅巴演劇を窒息せしめ、一つの反動的傾向が生れたといへるのであつて、それは、「言葉」自身の罪でなく、「言葉」を悪用し、「言葉」を妄信するものの罪だつたのである。真の意味に於ける、「言葉の重要性」とは、僕が屢々説く如く、「言葉の生命づけ」が完全に行はれることによつて生ずる芸術的効果――それ以外を含むものではない。仮にわれわれが、「言葉派」なる一派に属してゐるとしても、この顕著なる歴史的事実に眼を閉ぢ

る筈もなく、わが国の新劇が健康な発達を遂げることを何人にも劣らず祈念する僕としては、岩田氏の「演劇本質論の検討」に対し、必ずしも反駁の意味でなく、聊か補足をしておきたかつたのである。

なるほど、近頃、「演劇の本質は動作にあり」といふ昔ながらの議論を蒸し返して、大に「動作を主とする演劇」の提唱を試みてゐる人々もあり、それに対して、「動作動作といふが、動作を如何にすれば、今日の演劇が向上するか」といふ反問を発したこともある。また――一般に演劇の本質は動作に在りと考へられてゐるが、それは「言葉」と対立する意味のものでなく、「内

面的動作」は屡々、言葉として表現されるのであるから、アクションとは寧ろ、「生活力の発動」と解すべきであり、舞台上の生命感そのものである。従つて、その生命感が、一定の空間で、一定の時間に流動する状態が、芸術的に表現された場合、これはもう、リズムといふ範疇以外に説明の方法はない。ところで、このリズムなるものは、眼と耳を通じ、感覚と精神に愬へるところの観念的リズムであり、そのリズムの美は、わが国古来の演劇が感覚的一面に於てある種の完成を示してゐるに反し、精神的又は心理的面に於て、幼稚且つ粗野の域に止つてゐる。西洋劇の移入に当つて、

徒らに彼等の演劇論を鵜呑みにし、演劇の本質は「動作」にありといふその「動作」を、眼に見える舞台の「動き」と解し、その実は近代戯曲に含まれる「アクシヨン」が、寧ろ最も多分に、「言葉」の心理的表現の中にあることを忘れてゐた結果、舞台の生命は稀薄となり、演劇の魅力は、独自性を失はうとした。そこで、最も、理論を単純化するために、演劇の進化は、「言葉」の本質的把握にあり――とさへ云ひきつたこともあるのである。ここで、「言葉」とは、「肉声化された言葉」のあらゆる表情を指すことは勿論、その表情を助けるための科（しぐさ）及び、その「言葉」の延長たる沈黙などを含

むものである。
われわれは、ある反対者の信ずる如く、演劇に於ける眼に見える「動作」の重要性を否定するものでもなく、聴かせる「言葉」のみによる演劇の樹立を理想とするものでもない。くどいやうであるが、もう一度、「動作」と「言葉」とを対立するものと仮定して、さて、舞台上に於ける、「動作」の魅力と、「言葉」の魅力とを比較してみよう。「動作」の方は、なんといつても、機械的で、単純で、訓練が容易であるが、「言葉」の方は、より稟質的で、複雑で、訓練に骨が折れる。訓練が容易であるといふことは、正確を要求する程度が少

く、誰でもそこに行けるといふことにもなる。訓練に骨が折れるといふことは、それを卒業しなければ、一人前の専門家になれぬといふことであつて、職業の基礎的条件としては、この方に重点が加はるわけである。

それゆゑ、日本の新しい演劇を作り出すための修業としては、どうしても、また誤解を招くかもしれぬが、「言葉」が先、「動作」が後といふことになり、「言葉」をマスタアし得る「頭」さへできたら、「動作」の感覚は、自ら規整されて、戯曲のジャンルがこれを要求すれば、所謂「動作派」の満足するやうな芝居をいつでもやつてお目にかけられるのである。

が、まあそれは極端な話で、「動作を主とする演劇」には、またそれ相当の研究が必要であり、「大劇場」の舞台を踏むためには、作者も俳優も、それに適した才能と修業がなくては叶はぬ。しかし、それは、「日本の新劇運動は、先づ言葉の訓練からやり直せ」といふ僕の主張に反するものではない。何故なら、如何なる大劇場でも、「生命のない言葉」は、見物を退屈させ、「白(せりふ)の巧みさ」——普通この意味をはき違へてゐるが——は、芝居好きの大衆を魅了し去るものである。それができた上で、さて、脚本のあらゆる大劇場主義的特色を発揮することもできるのである。

築地座の田村秋子が、近来めつきり腕を上げたといふのは定評らしいが、彼女は、何がうまくなつたかといへば、白(せりふ)の言ひ方が可なり洗煉されて来ただけである。洗煉されるといふのは、「言葉」を正しく言ふ工夫が積んで来たことである。俳優としての「頭」ができて来たのである。

同じく築地座で、近頃、評判のよかつた演し物は、里見、久保田両氏のものをはじめ、例へば、二十六番館、おふくろ、晩秋、赭毛、南の風、ルリユ爺さん、等何れも、上演に際し、従来の新劇に見られない苦心と注意を、「白」の上に払つた結果である、と僕は信じ

てゐる。無論、まだまだ、舞台全体としては渾然たる域に達してをらぬ節々も多いが、概して、作者、俳優、演出者の、「言葉」に対する感受性と熱意が、舞台の生命を、脈々と波打たせたのである。

そこで先づ、「言葉派」と「動作派」の対立なるものを解消させておいて、さて、僕のドラマツルギイは、作家としての僕の立場を擁護するものでないことを明らかにしておきたい。これは甚だ妙な云ひ方だが、理論的には本道を目指し、作家としては、稟質上已むを得ず、間道を走る一個の人間を想像し得ると思ふ。か

ういふ状態がいつまで続くかは知らぬが、僕はその見地から、これまで書いた自分の戯曲が、今日の新劇団の手によつて上演されることを、二重に厭ふものである。第一に、今日までの新劇は、畑が違ふといふ見地、第二に、これからの新劇の健全な発達を、僕の作品程度では、如何なる意味でも助長するに足らぬといふ見地、これは、何れも、己惚れでも謙遜でもない。しかも、一つの劇団で、屢々これを繰り返すことは、百害あつて一利あるかどうか、疑はしい。その意味で、僕は自分を勉強させてくれる舞台が欲しいと思ふだけである。但し、この事実から推して、僕の演劇論までを

偏向的だと断ずることはできぬ。西洋の芝居を虚心坦懐に観てゐれば、日本の芝居と西洋の芝居の相違——即ち、それぞれの演劇的伝統の本質的区別がはつきり感じられる筈である。わが新劇の基礎工事は、俳優のみならず、西洋演劇の舞台的魅力を素直に味つた人なら、誰しも異存のないところだらうと思ふ。

僕の以上の主張は、理論としてそのまま容れられなくても、劇壇のどこかに、実際の動きとなつて現はれて来さうな気もしてゐる。

岩田豊雄氏の如きは、その動きをリイドする最も大

いなる力であらうことを、僕は飽くまでも信じるものである。

二、希望

新劇は、必ずしも西洋劇の伝統を承け継ぐ必要はない――わが国には、わが国固有の演劇的伝統があり、この伝統の上に築き上げられた「現代劇」こそ、われわれの求めるものであるといふ議論も、最近そこここで行はれてゐるやうである。歌舞伎の手法を現代劇の中に活かせとか、対話による心理的表現は日本人には

適せぬとか、西洋の劇壇すら今日は日本演劇の方面に眼を転じつつあるくらゐで、日本人はその優れた演劇的特質を大に誇つてよろしいとか、世をあげての国粋主義は、今や、芸術の部門にも、大手をふつて侵入しはじめたかの観がある。

実際、今日までの新劇の「西洋臭さ」は、誰がみても、少しどうかしてゐたと云へないこともない。が、それは、僕が常に云ふ如く、西洋劇の「西洋的」なるものを尊重し、その「演劇的」なる部分を疎んじた結果、「西洋臭さ」のみが目についたのだらうと思はれる。殊に翻訳劇と称するものに於ては、俳優は「西洋人」

になることに汲々とし、台本は日本語らしくない白に充たされ、装置は異国情調に富むを以てよしとされ、演出家は洋式作法にのみ心を配つてゐる様子であつた。が、それはそれとして、日本の新劇も、西洋劇といふお手本がなかつたら、どんなことになつたであらう。これはちよつと想像の及ばない問題である。

歌舞伎劇の伝統は歌舞伎劇の伝統であつて、その発生進化には、独特の文化的背景があり、その文化は今日、如何なる形に於て、われわれの生活に交渉があるか？　すべての進歩的思想は、かの歌舞伎劇を生み育てた時代を近き過去に有することを、どれほど苦痛に

感じてゐるか？　内容と形式は別個のものであるといふが如きは、芸術論的にみて甚だ矛盾した考へ方である以上、わが歌舞伎劇の形式は、少くとも現代のやうな「右するか左するか」の険しくして且つ脆き世相の上では、大衆がこれを求むると否とに拘はらず、断乎として排撃せらるべきであらうと思ふ。

感覚的デマゴジイとも称すべき演劇の分野は、例の「レヴュウ」なるものに於ても見られるが、これはまた更めて論じる機会があるだらう。

われわれは、民族的たることを努めなくてもよろしい。民族的たることを認めればいいのである。演劇も

亦、国際的な歩みを歩んで、形式の進化、ジャンルの充実を計るべきである。日本人には、どんな事をしようと、日本的なものしかできないのであつて、それは恥でも誇でもない。

演劇に於て、何が日本的であるか？　何が現代文化の流に沿つた日本演劇であるか？　それは、公式的に予測を許さぬ一つの謎であつて、後世の演劇史家も、恐らくかやうなことは問題とせぬであらう。

さて、これだけの前提をしておいて、僕は、今度、村山知義氏らによつて企てられてゐると聞く「新劇団の合同作業」を、興味深く、且つ期待をもつて眺めよ

うと思ふ。村山氏自身の書いた「宣言」をまだ読んでゐないので、その趣旨や組織といふやうなものはよくわからぬが、要するに僕は村山知義といふ一個の「芸術家」を信頼し、その全力的な仕事に十分の意義を見出すものである。

左翼的といふか、プロレタリヤ的といふか、さういふイデオロギイによる演劇の消長を、僕は今日まで、さほど気にとめてゐなかつた。芝居として面白いものもあつたやうだが、なんだか見に行く気がしなかつたのである。しかし、さういふ「運動」もあつていいとは思つてゐたし、さういふ「運動」が、思想的にも芸

術的にも、立派に実を結ぶことに反対する気持は毛頭なかつたのである。が、なんとしても、「ある思想」のための芸術といふやうなものは、それ自身、芸術的に、一種の貧困を招くことは火をみるより明かであるから、わけても、未だ揺籃の時代にある日本演劇にとつて、政治的役割といふ過重の負担は、当然、一挙両損に終るであらうと見極めをつけてゐたのである。

果して――といふと語弊があるが、あれほど世間的に、又は劇壇的に注目されてゐた、数個の「革命的劇団」は、政治的にも、あつけない敗退ぶりをみせ、芸術的にも、所謂ブルジョワ劇団と歩調が揃はぬほどの

舞台技術を生み出してゐないのである。

かく云ふ僕は、その結果のみをとらへて、快哉を叫ぶやうなけちな量見をもつてゐないことを断言する。が、同時に、新しく結成されようとする合同劇団が、幸ひ、純粋な立場から演劇芸術の完成に向はうとする意図を示してゐる以上、過去に於ける「新劇」の歩みを振り返つて、傾向から傾向に移動する漫策的歴史と絶縁し、演劇の本質的探究と技術の基本的錬磨から出発する覚悟がなくてはならぬ。つまり、「研究」と称する派手な道楽でない、「職業」といふ地道な年期生活をはじめてほしいのである。勿論、村山氏には村山氏の

「演劇論」がある筈であるし、その実践をみないうちに、理論的に、かうあつて欲しいなどとは僕から云はぬつもりであるが、恐らく、作家として、又は、演出家としての存在以外に、優れた一人の新劇指導者を、われわれは同氏のうちに見出すことができると信じるが故に、敢て、僕の希望を述べてみたのである。

三、夢想

わが国に於ける「新劇」が、今日まで幾多の輝やかしい歴史を有ちながら、遂に、その「運動」の目標に

辿りつかなかつたこと、即ち、歌舞伎劇又は新派より独立した「現代演劇」を生み得なかつたことは、いろいろな社会的原因があるにもせよ、結局は才能ある俳優が出なかつたことに帰すべきである。

一個の文化的教養と、現代的感覚と、そして、優れたる人間的魅力とを備へた俳優の志望者の出現は、何よりも、「新劇」に必要であつた。技術の問題はそれから後である。ところが、「新劇」の畑には、さういふ人物を誘引するに足る好餌がないのである。甚だ穏かならぬ言ひ方であるが、事実は正にその通りで、若しわれわれが「この人」と思ふやうな人を希望通り舞台に

立たせることができたら、わが「新劇」の面貌は、たちどころに一変するであらう。芝居のよしあしは、その上で問題にすべきである。ところが、今日まで「新劇」の舞台に立つた人々は「新劇俳優」たるべく、常に根本的な弱点をもち、これを指導するものも、またその弱点を補ふために最善の努力をしたとは思へぬのである。

ここで「新劇」と移するのは、勿論、研究劇的存在を指すのではない。文明国として、日本も当然もつてゐるべき筈の「現代演劇」を指すのである。その「新劇」の俳優は、なによりも、「生活の奥行」をもつてゐ

ない。ひとつには、年が若すぎるのである。次に申合せたやうに「下町的」である。下町的であることは、ある芝居には適しても、現代劇の一般には適せぬ。これは、意外だと思ふ人があるかもしれぬが、恐らく、舞台生活の裏には、下町文化的儀礼と趣味が浸潤してゐるのであらう。

僕は常に知人の中の相当年配の人達に会ひ、又は新聞に出る某々名士の写真などを見ながら思ふことであるが、日本の舞台にも、かういふ「柄」の役者が続々現はれるやうになつたら、それだけでも芝居がぐつと面白くなり、人生の姿がその幅と、深さと、真実の味

を以てわれわれに迫るであらうと。早く云へば、現代演劇の魅力は、先づ、俳優の「柄」からといふ結論がひき出せさうなのである。

現代的な意味に於て何かしら潑剌としたところがない以上、俳優は、舞台の上から、「現代劇」の名に於て見物に呼びかけることはできないのである。考へがこまで来ると、現代に於ける演劇革新の運動も、前途尚ほ遼遠の感がある。

舞台を志す青年子女が、宿命的に負はされた因襲の衣が、遂に、現代のわが劇壇を萎縮させてゐるのだとすれば、僕などの描く夢は、文字通り一片の夢想にす

ぎぬであらう。（一九三四・九）

底本：「岸田國士全集22」岩波書店
　　1990（平成2）年10月8日発行
底本の親本：「現代演劇論」白水社
　　1936（昭和11）年11月20日発行
初出：「新潮　第三十一年第九号」
　　1934（昭和9）年9月1日発行
入力：tatsuki
校正：門田裕志
2009年9月5日作成
青空文庫作成ファイル：
このファイルは、インターネットの図書館、青空文庫

（http://www.aozora.gr.jp/）で作られました。入力、校正、制作にあたったのは、ボランティアの皆さんです。